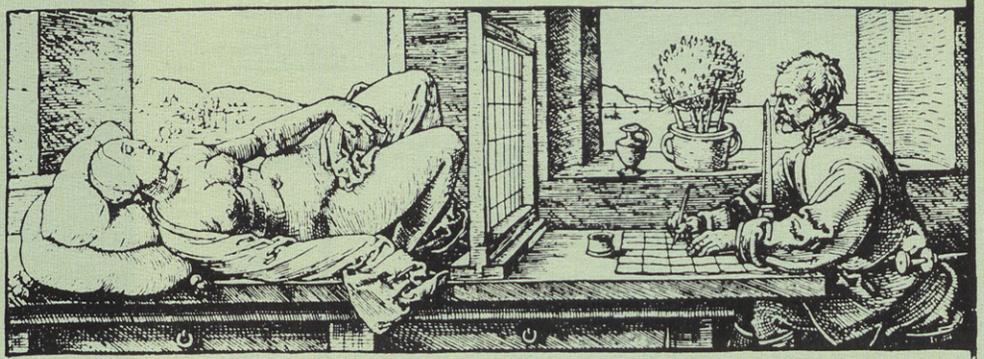


13 materia ritmada la retícula como sistema de orden

SANTIADO DE MOLINA

Santiago de Molina es Doctor Arquitecto con una tesis por la que recibió el premio extraordinario de la UPM. Actualmente compagina labores docentes como profesor de proyectos en la UAX y el estudio de Rafael Moneo



N1 BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, Alianza editorial, Madrid, 1976, pg. 108.

N2 En cuanto a la ciudad reticular véase el artículo de CAPITEL, Antón, "Elogio de la ciudad reticular", en *Arquitectura COAM* 336, Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2º trimestre 2004, pg. 112 y ss. Respecto a la retícula en el arte egipcio son interesantes las notas de PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1979, pg. 82. (Título original, *Meaning in the visual arts*).

N3 Asentadas más tarde por Alberti en su tratado de pintura. Pueden encontrarse multitud de estudios a este respecto. Por no dejar de citar alguno, véase el clásico de PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1999, (título original, *Die Perspektiv als "Symbolische Form"*, Leipzig-Berlin, 1927). Es sin embargo destacable el escepticismo mostrado por Rosalind Krauss: desde su punto de vista, la malla perspectiva no es en realidad una retícula desde el punto de vista estructural. KRAUSS, Rosalind E., "Reticulas", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, pg. 23 y ss. (Título original, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985). Sobre la base de la retícula se encuentran muchas de las lecciones beauxartianas del XVIII, de las investigaciones sobre la óptica fisiológica del siglo XIX y la mayor parte de las obras de los artistas del siglo XX: todo el cubismo, De Stijl, Malevich, Warhol, Mondrian, Jasper Johns, Joseph Cornell, Ad Reinhardt...

N4 Para Rosalind E. Krauss el argumento más estable del discurso de la vanguardia es el de la originalidad. Si la vanguardia no podía sino renunciar a los antepasados, si no podía más que ser una "autocreación absoluta" e incesante, la práctica real de la vanguardia no fue otra cosa que recurrencia y repetición. Y para ella, la retícula fue la encarnación de esa paradoja. Véanse sus argumentos en KRAUSS, Rosalind E., "Reticulas", *Op cit.*, pg. 23 y ss.

N5 EISENMAN, Peter, *Diagram Diaries*, Thames & Hudson, New York, 2001, (1st edition, Universe, 1999), pg. 172.

"Nietzsche, en 1874, se burló de la tesis pitagórica de que la historia se repite cíclicamente (Von Nutzen und Nachtheil der Historie, 2); en 1881, en un sendero de los bosques de Silvaplana, concibió de pronto esa tesis (Ecce Homo, 9). Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio; Nietzsche, interrogado, replicaría que lo importante es la transformación que una idea puede obrar en nosotros, no el mero hecho de razonarla" **N1**.

En la historia de Occidente, ningún sistema compositivo ha sido más persistentemente explotado que la retícula. Desde luego, desde ningún otro se han generado tantas desilusiones y tantas grandezas en cuanto a tareas artísticas se refiere.

Antes incluso del urbanismo de Hippodamus en Mileto, en Pireo o en Rodas, la retícula ya existía en las civilizaciones egipcias, indostánicas y mesopotámicas **N2**. Sabemos que el arte egipcio empleaba la retícula como sistema compositivo mediante una subdivisión en cuadrados iguales para la representación de seres humanos y de animales. Algo diferente del *mise au carreau* utilizado por el artista moderno para trasladar la composición del boceto a una superficie mayor, puesto que el arte egipcio hacía depender de ella incluso la definición del movimiento de la figura.

En el Renacimiento, la retícula se incorpora por medio de las ideas de Masaccio y Brunelleschi como imagen de un espacio perspectivo tramado y matemático **N3**. Wittkower demostró que las trazas de Palladio en sus villas obedecían a ciertas retículas con proporciones matemáticas precisas.

"No hay ninguna otra forma que se haya autoafirmado tan implacablemente y haya sido al mismo tiempo tan impermeable a los cambios como la retícula. Lo sorprendente no es el elevado número de personas que se han dedicado a explorarla, sino el hecho de que hayan elegido un campo de investigación de tan escasa fertilidad. Como demuestra ampliamente la experiencia de Mondrian, la retícula se resiste precisamente a cualquier tipo de desarrollo" **N4**.

Sin embargo, y a pesar de la profusión de ejemplos, la mayor parte de la naturaleza de la retícula como sistema compositivo quedaría bien condensada en dos imágenes: una es la malla empleada por D'Arcy Thompson para explicar la evolución de especies animales en su célebre estudio sobre el crecimiento de la forma, y la otra una figura que acompañaba la ilustración a los *libri* de Vitruvio en la edición de Cesariano de 1521.

Creo que existe una diferencia trascendente que puede ayudarnos a entender la distancia entre

RHYTHMED MATTER.

The grid as ordering system.

"Nietzsche, in 1874, laughed about Pythagoras' thesis that history repeats itself in cycles (Von Nutzen und Nachtheil der Historie, 2); in 1881, on a path in the Silvaplana woods, he suddenly conceived this thesis (Ecce Homo, 9). At its most basic, nothing more than legalistic is talking about plagiarism; Nietzsche, when questioned, would answer that the important thing is the transformation that an idea can work in us, not the mere fact of thinking it." N1.

In the history of the West no composition system has been more persistently exploited than the grid. Of course, from no other have so many disillusiones and great things been generated in relation to artistic tasks. Even before Hippodamus' urban planning in Mileto, in Piraeus or in Rhodes, the grid already existed in Egyptian, Hindustani and Mesopotamian civilizations N2. We know

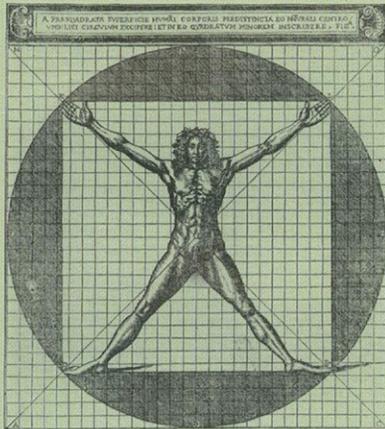
that Egyptian art used the grid as system of composition through a subdivision of equal squares for the representation of human beings and animals. Slightly different from the *mise au carreau* used by the modern artist to transfer the composition of the sketch to a bigger surface, since Egyptian art even made the definition of the figure's movement dependent on it. In the Renaissance, the grid was incorporated through the ideas of Masaccio and Brunelleschi as an image of a perspective, mathematical, grid space N3. Wittkower demonstrated that the drawings of Palladium's villas followed certain grids with precise mathematical proportions.

There is no other form that has asserted itself so implacably and at the same time has been so impermeable to changes as the grid. What is surprising is not the elevated number of people dedicated to exploring it, but the fact they have chosen a research field so lacking in fertility. As Mondrian's experience amply proves, the grid is particularly resistant to any type of development N4.

However, despite the profusion of examples, the greater part of the grid's nature as system of composition would be well condensed in two images: one is the grid used by D'Arcy Thompson to explain the evolution of animal species in his celebrated study about the growth of form; the other, a figure that came with the illustration in Vitruvius' Libri in the Cesariano edition in 1521.

I believe that there is a transcendent difference that can help us to understand the distance between them. D'Arcy Thompson's grid superimposes on forms, embraces them and melts into them in such a firm way that drags with it what is trapped to the extent of deforming it; a germinal root from which, in the end, it slides out looking for autonomy.

For D'Arcy Thompson evolution means deformation. The grid is something superimposed that acts in a retrospective way, whereas the Vitruvian figure starts from its fitting into this grid. In Cesariano's interpretation - as in Vitruvius - the human figure has a necessary geometric base. Cesariano reached the point of deforming the orga-



DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA ABAJO:
ALBERTO DURERO, ESTUDIO, 1527
FIGURA VITRUVIANA EN LA EDICIÓN DE CESARIANO DE 1521
D'ARCY THOMPSON, SOBRE EL CRECIMIENTO DE LA FORMA
PETER EISENMAN, CASA IV, CORNWALL, 1972-1973
PETER EISENMAN, ESQUEMAS CASA IV

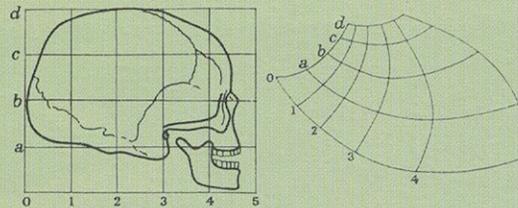


Figura 177. Cráneo humano.

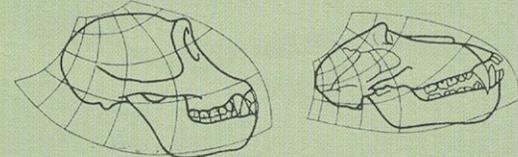
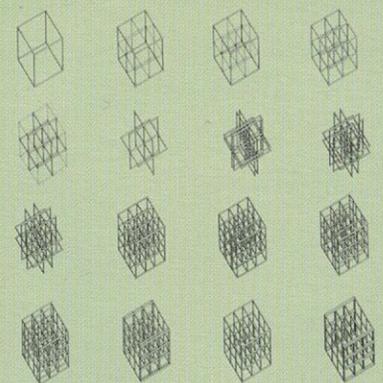
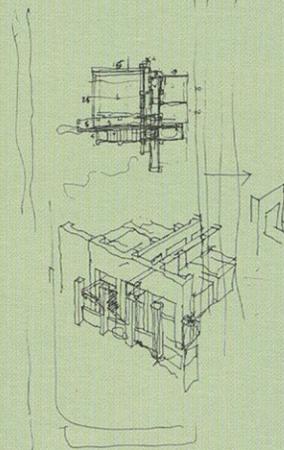
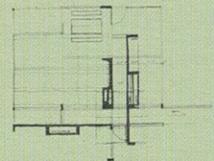
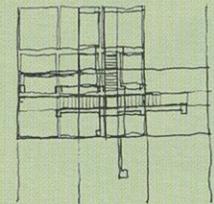
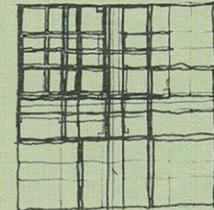


Figura 179. Cráneo de chimpancé.

Figura 180. Cráneo de babuino.



ambas. La retícula de D'Arcy Thompson se superpone a las formas, las abraza y se funde con ellas de manera tan firme que arrastra lo atrapado hasta deformarlo. La otra es una base sobre la que se proporciona una figura. Una raíz germinal de la que acaba deslizándose buscando autonomía.

Para D'Arcy Thompson evolución significa deformación. La retícula es algo superpuesto que actúa de manera retrospectiva, mientras que la figura vitruviana nace a partir de su encaje sobre esa urdimbre. En la interpretación de Cesariano, como para Vitruvio, lo humano tiene una necesaria base geométrica. Cesariano llega al punto de malformar el organismo: agranda manos, disminuye la cabeza, fuerza extremidades... Sin la trama, su figura llega a rozar la deformidad. Conserva su punto de origen de una manera más evidente de la que lo hacía la arquitectura fruto de los *tracés régulateurs* corbuserianos.

En cualquier caso no podemos obviar que, en ambas, la trama es un elemento secundario que ha intentado desaparecer. Operan en direcciones inversas, pero, a fin de cuentas, lo hacen de manera instrumental.

En el último tercio del siglo XX, Peter Eisenman ha empleado la trama de un modo que bien puede resumir estos conflictos. En sus primeras obras trabajó directamente con la retícula como forma. De hecho ése fue el punto de partida de toda la serie de sus casas en los años setenta. El impulso inicial de su malla sufre deslizamientos, dislocaciones y giros con la intención de construir un proceso desde una raíz estructural profunda N5. Para él trazar una retícula significó convertirla en hecho construido tras haberla sometido a una densa secuencia de transformaciones. Ese proceso le condujo a solidificar un esquema, relegando la forma a un hecho indirecto producto de su operatividad en el que aparecerá la retícula como un apéndice o un fósil del gesto inicial.

Si bien con el tiempo el interés de Eisenman por la malla se ha ido desplazando hasta convertirse en algo anecdótico, su mecanismo de trabajo ha continuado acumulando los gestos del proceso sin eliminarlos del objeto construido. En cierto sentido, respecto a la retícula como estructura progresivamente emergente y el trabajo como fruto de un proceso, las obras de Eisenman pueden fácilmente relacionarse con las de muchos de los artistas contemporáneos. Al menos en cuanto a la búsqueda de cierta sinceridad metodológica como inimitable último refugio del arte moderno.

El caso de Gerhard Richter se sitúa en otro extremo en cuanto al instante de aparición de la

nism: made his hands bigger, his head smaller, with stronger extremities... Without the grid his figure almost touches deformity. It keeps its point of origin in a more evident way than the architecture born from Le Corbusier's tracés régulateurs did. In any case we can not avoid, in both, the grid being a secondary element that has attempted to disappear. They operate in inverse directions but they do it in an instrumental way.

During the last third of the 20th century, Peter Eisenman used the grid in a way that can summarise well these conflicts. In his first works he use the grid as form. In fact, this was the starting point of a whole series of his houses in the seventies. The initial impulse of his grid was exposed to sliding, dislocations and turns with the intention of constructing a process from a deep structural root N5. For him, drawing a grid meant turning it into a built fact after having submitted it to a dense sequence of transformations. This process leads him to solidify a diagram, relegating form to an indirect produce of its operational capacity in which grid would be an appendix or a fossil of the initial gesture. Although with time, Eisenman's interest in the grid had shifted until it became something anecdotic, its work mechanism has continued accu-

mulating the gestures of the process without eliminating them from the built object. In a sense, in relation to grid as a progressively emergent structure and work as result of a process, Eisenman's works can easily be related with those of many of the contemporary artists. At least in relation to the search for some methodological sincerity as the inimitable last refuge of modern art.

The case of Gerhard Richter is at the other extreme in relation to the moment of appearance of the grid in the process. Richter had devoted himself to taking and tirelessly cutting thousands of photographs. Later he chose which to make into a painting, although not by a beauty criteria understood, shall we say, in an academic way, but by a certain level of neutrality he had seen in them. "I see uncountable landscapes of which I photograph one in every 100.000 and I only paint one of every 100 photographed, therefore I look for something very precise; from all this I can conclude that I know what I want" N6. In the middle of this huge capturing process, he organized an exhibition with the material. He gathered on the walls 600 panels with more than 5.000 pictures distributed on a grid and he called it Atlas N7.

Surely more important than the subject or the meaning of this process, is how a grid

suddenly emerged on an encyclopaedic collection of objects, which included photographs of his own exhibitions, landscapes, pictures of Hitler or pornography, as an organization system capturing everything and making it disappear.

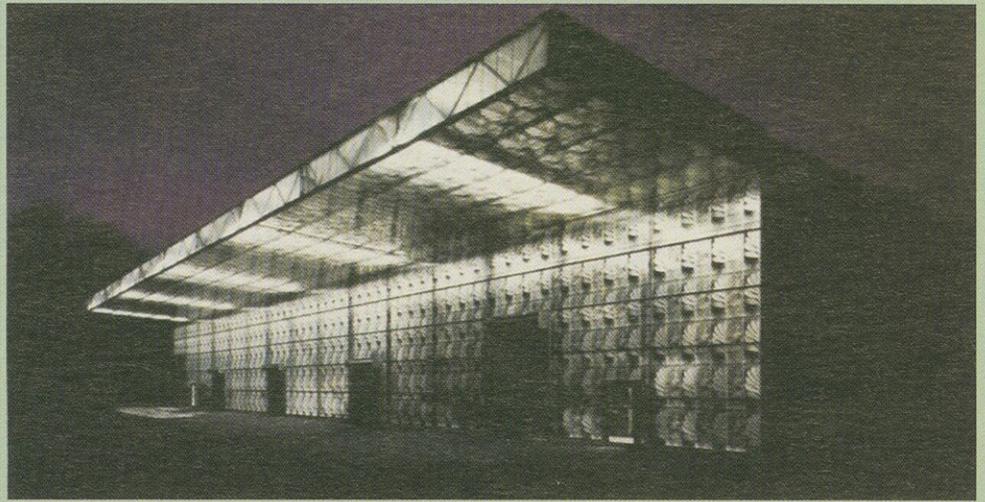
Richter showed us another structural quality of the grid that makes it possible to recognize it even beyond its apparent absence. If the "zero level" of language order is perhaps the alphabetic, undoubtedly for the image world it is the grid N8.

Despite being able to find certain structural qualities that, somehow, make it possible to identify the surging and the exteriority grid as the two deepest extremes of this ordering system, it seems that the grid always carries some meaning to be revealed. Born from repetition and tautology, it is its atavism which fills it with meanings as it is actually the mute system by antonomasia. So much so that it became the ideal composition of the most in-significant art in history: Pop art.

For Pop art in general, and Andy Warhol in particular, the procedure of repetition always seemed to border art destruction from within. What else could it be other than changing the ideal value of the image to a figure deprived of its soul and body? It was not only a premeditated destruction; it also added a different conception of



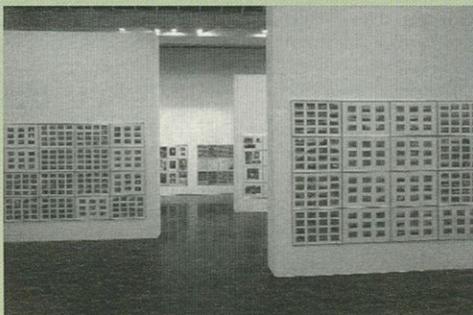
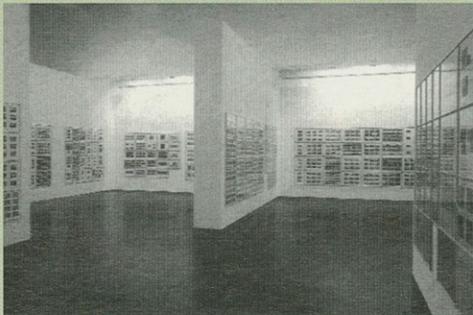
KARL BLOSSFELDT, *ACHILLEA UMBELLATA*, 1928



THOMAS RUFF, FOTOGRAFÍA DEL ALMACÉN RICOLA EN MULHOUSE, 1994

N6 Anotación del 12 de Octubre de 1986 en el diario de Gerhard Richter, citado en ZWEITE, Armin, "El Atlas de fotografías, collages y bocetos de Gerhard Richter", en BUCHLOH, B.H.D.; CHEVRIER, J.F.; ZWEITE, A.; ROCHLIZ, R., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: Cuatro ensayos a propósito de Atlas*, Llibres de Recerca, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999, pg. 199. Si las notas tienen algo de lugares donde reconocer deudas, tengo que agradecer a Juan Herreros la mía respecto a Richter.

N7 RICHTER, Gerhard, *Atlas*, Lenbachhaus, Munich, 1989.



GERHARD RICHTER, EXPOSICIÓN EN EL MACBA, ABRIL-JULIO 1999

trama en el proceso. Richter se ha dedicado a disparar y recortar de manera incansable miles de fotografías. Posteriormente elige entre ellas cuáles convertir en pintura, aunque no por un criterio de belleza entendida, digamos, de manera académica, sino por cierto grado de neutralidad por el que ha llegado a reconocerlas. "Veo incontables paisajes de los que fotografío apenas uno de cada 100.000 y pinto apenas uno de cada 100 fotografiados, por lo tanto busco algo muy definido; de todo esto puedo concluir que sé lo que quiero" N6. En medio del ingente proceso de captura, organizó una exposición con el material. Acumuló sobre las paredes 600 paneles con más de 5.000 fotografías distribuidas en una retícula y lo llamó *Atlas* N7. Seguramente más importante que la temática o la significación de este proceso, es cómo sobre una colección enciclopédica de objetos, que contenía desde fotografías de sus propias exposiciones, imágenes de paisajes, de Hitler o de pornografía, surgía de pronto la malla como sistema de organización atrápandolo todo y haciéndolo desaparecer.

Richter nos descubre otra cualidad estructural de la retícula que permite reconocerla más allá incluso de su aparente ausencia. Si el "grado cero" de orden del lenguaje tal vez es el alfabético, indudablemente para el mundo de las imágenes es la retícula N8.

A pesar de que podamos encontrar ciertas cualidades estructurales que permitan identificar de algún modo la retícula de surgencia y de exterioridad, como los dos extremos más profundos de este sistema de orden, parece que la trama arrastra siempre algún significado por desvelar. Nacida de la repetición y lo tautológico, es su atavismo quien la colma de significados puesto que en realidad se trata del sistema mudo por antonomasia. Tanto que se convirtió en el ideal compositivo del arte más insignificante de la historia: el Pop.

Para todo el Pop, y para Andy Warhol en particular, el procedimiento de la repetición pareció siempre bordear la destrucción del arte desde dentro. ¿Qué otra cosa podía ser si no el deslizar el valor ideal de la imagen a una figura plana privada de su alma y su cuerpo? No sólo se trataba de una destrucción premeditada, también se ponía en juego una concepción diferente del sujeto moderno.

Todo el procedimiento usado por Warhol intentaba deshacer los mitos por repetición. Para el Pop el doble ya no es tanto un poder aterrador ni una amenaza, si no que al estar en el mismo plano que otro doble, se convierte en algo inofensivo: sin su poder maléfico, no es más que otra representación hueca puesta en paralelo. Ciertamente la misión más clara de Warhol y todo el Pop no era otra que la de completar el proceso de vaciado de las imágenes. Si bien se trataba de unas imágenes rescatadas de un mundo mediático en que apenas conservaban algo

the modern subject.

The whole process used by Warhol attempted to undo the myths by repetition. For Pop art double is not a terrifying power or a threat, but being on the same plane as the other double, becomes something inoffensive: without its pernicious power it is just another hollow representation placed in parallel. Certainly, Warhol's clearest mission, and all the Pop art, was no other than completing the process of emptying the images. Although they were images recovered from the media world where they hardly had any life and where the same blue mark could be Marilyn Monroe's lips or anything else. Images that "mean they do not mean anything" N9.

In this sense, the building of the warehouse for Ricola, by the architects Herzog and De Meuron, seems to have some relationship with a similar mechanism to those serigraphies and Richter's method of accumulation in relation to the use of the grid N10. The Ricola building in Mulhouse (1992-1994) comes from a strategy in which the iconological power of the logo is used in a similar way. On the ceiling and wall there is a photograph of the Blossfeldt collection, multiplied. A photograph selected even before the project was developed N11.



ANDY WARHOL, LOS LABIOS DE MARILYN MONROE, 1962

de vida y donde la misma mancha azul podía ser los labios de Marilyn Monroe o cualquier otra cosa. Unas imágenes que "significan que no significan nada" N9.

En este sentido, la obra de los almacenes para Ricola, de los arquitectos Herzog y de Meuron, parece guardar cierta relación con un mecanismo semejante al de esas serigrafías y al modo de acumulación de Richter en cuanto a la utilización de la malla N10.

La obra de Ricola en Mulhouse (1992-1994) procede de una estrategia en que se utiliza el poder iconológico del logo de una manera semejante. Sobre techo y pared se acumula, multiplicada, una fotografía de las colecciones de Blossfeldt. Una fotografía escogida antes incluso de haber desarrollado el proyecto N11.

Al contrario que el Pop, la fachada de Ricola posee unos fundamentos constructivos íntimamente relacionados con su modo de composición. La vista se desliza hacia una retícula que sólo en apariencia permanece oculta, pero que acaba emergiendo como hecho único. En la Marilyn de Warhol, por ejemplo, cada imagen es repetición, no tanto de la primera de la serie como de la repetición misma. Paradójicamente, la primera de sus imágenes nunca es la primera, "es el primer nenúfar de Monet quien repite todos los demás" N12.

La retícula de Warhol es ciega y neutra. La diferencia se encuentra fuera del cuadro y la retícula no puede ser leída con un orden, ni siquiera el cronológico. Sin embargo en Ricola la trama aparece con una fuerza insólita. Se apropia de la imagen y la reduce a un sistema de manchas traslúcidas y ritmadas. En este caso, la repetición no impulsa a preguntarse siquiera cuál es la primera de la serie, sino por los tipos de repetición. La cadencia de claros y sombras acaba siendo la cualidad estructural más notable de la fachada, puesto que allí las imágenes se han vuelto a convertir en una sustancia plana. Esa operación habla de su configuración material de una manera directa. Es decir, de su potencia ornamental.

Seguramente el interés de la trama en los últimos tiempos culmina en dos obras que pueden condensar la densidad de los contrastes que acabamos de observar.

La combinación de esa decidida materialidad con la aparición de una malla establece la antítesis de partida en la tienda para la firma Prada en Aoyama, Tokio (2003), también de Herzog y de Meuron.

Uno de los aspectos más interesantes del edificio de Prada quizá sea esa vocación fundamental de sólido a pesar de los contradictorios medios empleados para conseguirlo. Y se dice que Prada es sólido de igual manera que el ser íntimo de un diamante no es la transparencia sino el brillo.

Contrary to Pop, the Ricola's façade has some constructive fundamentals intimately related to its composition. The view slips towards a grid that only stays hidden in appearance, but which finally emerges as a unique fact. In Warhol's Marilyn, for example, each image is repetition, not so much of the first series as of repetition itself. Paradoxically, the first of her images is never the first, "it is Monet's first water lily who repeats all the rest" N12.

Warhol's grid is blind and neutral. The difference is outside the painting and the grid can not be seen with an order, even chronological. However, in Ricola the grid appears with an unusual power. It takes the image and reduces it to a system of translucent and rhythmical marks. In this case, repetition does not make you even wonder about which is the first series, but about the types of repetition. The cadence of light and shadows ends up being the most notable structural quality of the façade, because there the images have once again become a flat substance. This operation speaks of its material configuration in a direct way. That is, of its ornamental potency.

Surely the recent interest in the grid culminates in two works that can condense the density of contrasts that we have just seen.

The combination of this decisive materiality with the appearance of a grid establishes the starting antithesis in the shop for Prada in Japan (2000-2003), also by Herzog and De Meuron.

One of the most interesting aspects of the Prada building is perhaps the fundamental vocation of solid despite the contradictory means used to achieve it. One can say Prada is solid the same way it is said that the intimate being of a diamond is not transparency but brightness.

Paradoxically, the Prada building is solid and not transparent because it has managed to turn glass into a dense material, only letting an undifferentiated body full of lights be seen. We can only just make out a white background on the diagonal grid that makes it consistent. But, a background that is reflected on the curved glass and makes it opaque to the view through the reflections.

Prada is also an enormous fragment of *déployé* plate.

In a time when devising new materials every day has resulted notoriously exhausting for Herzog and De Meuron, the use of operatives close to microscope or telescope, has multiplied the field of action. Thus demonstrated by the latest projects with pixels



HERZOG Y DE MEURON, EDIFICIO PRADA. DETALLE DE LA FACHADA

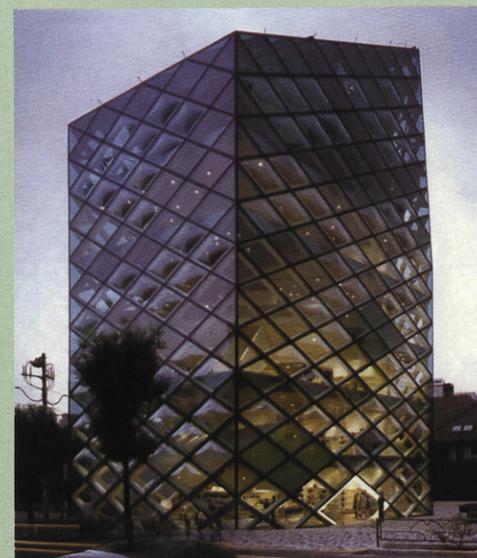
N8 Barthes argumenta, sin embargo, cómo parece no existir ese grado cero de la imagen. Véase BARTHES, Roland, *Cómo vivir juntos*, editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, pg. 183.

N9 *Op. Cit.*, BARTHES, pg. 207

N10 Se ha estudiado esta relación entre el Pop, Richter y Herzog y de Meuron en HÜRZELER, Catherine, "Herzog & de Meuron and Gerhard Richter's Atlas", en HERZOG Y DE MEURON, *Natural History*, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers, (Phillip Ursprung editor), Montreal, 2002, pg. 205

N11 *Op. Cit.*, HERZOG Y DE MEURON, pg. 244.

N12 PÉGUY, Charles, *Clio*, 1917, citado en DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2002, pg. 22.



HERZOG Y DE MEURON, EDIFICIO PRADA

enlarged thousands-times in Santa Cruz de Tenerife Harbour, on the façade of Young Museum in San Francisco, or the Cultural Centre Óscar Domínguez.

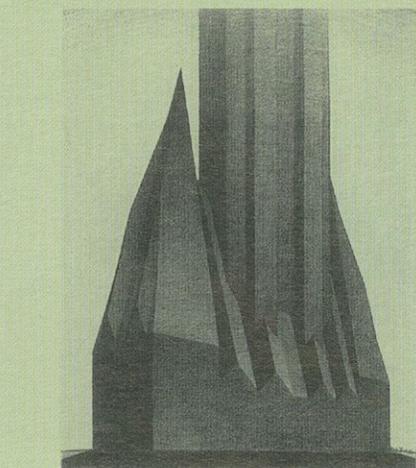
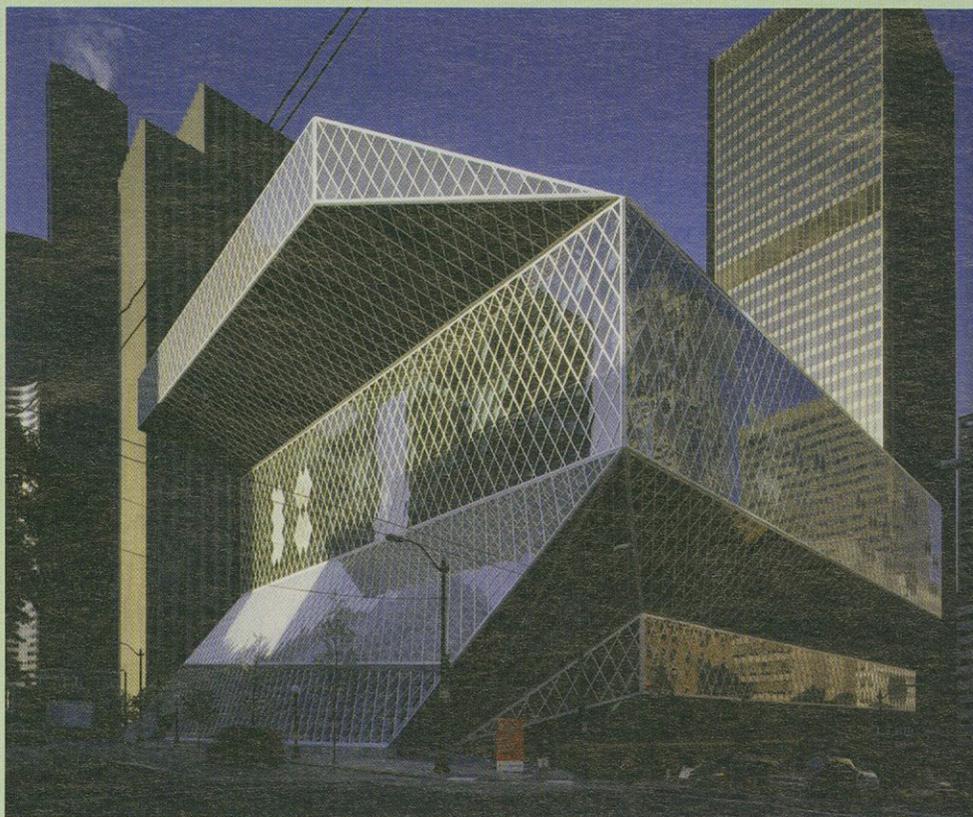
Facing the changes of scale strategy, the material rebels demanding joints that always are a physical reference of the operation whether they are wanted or not. Facing this predicament the solution is to multiply to infinity the joints or to dissolve them. In Prada they have played with its extreme continuity to avoid the tangible reference that would spoil the exercise. Surprisingly, a material enlarged twenty times has become the means of support for the whole construction: the structure transfigured into ornament.

On the other hand, and as a contrast, the project for the Central Library in Seattle, by Rem Koolhaas, has achieved other aims by a similar composition procedure. In opposition to the deliberate interior crudeness of the grid extended on its façade, Prada seems an exercise of pure filigree.

It seems that, for quite a while, Rem Koolhaas has not been interested in the ornamental question -at least in its classic sense-. For Koolhaas decoration has not only identified with size in the Congrexpo in Lille, but also in Seattle it has united with the program linking the vertiginous syllogism: use = ornament.

On the contrary to the continuity in Prada, the Seattle Library unfolds its façades in planes. Far from the initial project that wrapped piled-up used boxes with a flexible material, the reality of the grid unifies the general aspect of the building highlighting clearly the limits between sheets on the façade. On the composition level the grid is perforated, it joins on the edges without looking for coincidences with the ribs of others. Some rivets and tusks appear on a façade voluntarily disarrayed towards the interior. The result is a sum of pieces contained in a flexible skin. A skin that by pure repetition of its strategy achieves a unitary appearance and an undeniable poetic roundness where all the discourse is supported on the collage practice. It is unnecessary to point out the air of virtuality that flies over all the images of this work. This seems to confirm at once the accessoriness of building to confirm the final effects of the work. In this case renderizar is to build.

Actually it seems that the compromises with the sites in both are left as an echo of this decision taken about the façade. The Library proposes a reevaluation of Seattle from a middle height enriching vision; a grey city that seen through a metallic veil gains a surprising wealth of nuances. And it is done from the grid understood as an exteriority vector towards the city. Prada, on the other hand, is connected to that tradition of carving solids in the New York normative in Ferriss' beautiful drawings as an exercise in light and reflection.



Paradójicamente, el edificio de Prada es sólido y no transparente porque ha conseguido hacer del vidrio un material denso, permitiendo ver sólo un cuerpo indiferenciado y lleno de luces. Apenas se intuye un fondo blanco sobre la retícula diagonal que lo hace consistente. Pero, un fondo que se refleja sobre los vidrios curvos y que lo vuelve opaco a la mirada por medio de los reflejos.

Prada también es un enorme fragmento de chapa *déployé*.

En una época en la que inventar cada día nuevos materiales ha resultado notoriamente extenuante para Herzog y de Meuron, el empleo de operatividades cercanas al microscopio o al telescopio, ha multiplicado el campo de acción. Así lo muestran los últimos proyectos de píxeles aumentados miles de veces en el muelle de Santa Cruz de Tenerife, en la fachada del Museo de Young en San Francisco, o del centro cultural Óscar Domínguez.

Ante la estrategia de los cambios de escala, el material se revuelve exigiendo unas juntas que, se quiera o no, siempre son referencia física de la operación. Ante este atolladero sólo cabe multiplicar hasta el infinito las uniones, o disolverlas. En Prada se ha jugado con su continuidad extrema para evitar la referencia táctil que desbaratase el ejercicio. Sorprendentemente, un material escalado una veintena de veces se ha convertido en el modo de soporte de toda la construcción: la estructura transfigurada en ornamento.

Por otro lado y como contraste, el proyecto de la Biblioteca Central de Seattle de Rem Koolhaas, ha logrado otros objetivos por un procedimiento compositivo semejante. Frente a la intencionada tosquedad interior de la retícula extendida por su fachada, Prada parece un ejercicio de pura orfebrería.

A Rem Koolhaas hace tiempo que parece no interesarle la cuestión ornamental, al menos en su acepción clásica. Para Koolhaas la decoración no sólo ha llegado a identificarse con el tamaño en el Congrexpo de Lille, si no que en Seattle, se ha hermanado con el programa encadenando el vertiginoso silogismo: uso=ornamento.

Contrariamente a la continuidad de Prada, la Biblioteca de Seattle (2004), deshace sus fachadas en planos. Lejos del proyecto inicial que envolvía con un tejido flexible cajas de usos apiladas, la realidad de la malla unifica el aspecto general de lo construido subrayando claramente los límites entre paños de fachada. A nivel compositivo la retícula se perfora, se une en las aristas sin buscar coincidencias con los nervios de otras. Aparecen roblones y refuerzos en una fachada voluntariamente desaliñada hacia su interior. El resultado es un sumatorio de piezas

Curiously, the sections of both buildings have some similarities. Prada is crossed by tubes of rhomboidal section that contain specific storage. Blind tubes that are perceived as strange bodies going through the solid, like the veins of a mineral. However, in the Library we find that it is those opaque bodies which enclose the strong uses. There architecture is what is left between those floating boxes and the roof. That is, the gaps of space.

There is no doubt that the Prada shop speaks about the solid and opaque and the Library in Seattle does so about transparency and weaving; although the most interesting from our perspective is that with an identical system they reveal operative facets that open up towards contrary developments.

In the history of modernity we have contemplated how grid has oscillated since having been used as structure, to the suggestion of certain industrialized repetition, to its apparent invisibility, and finally, to its capacity to be built in an unsettling and new ornamental territory.

As centuries have passed, this is perhaps the most palpable proof of the permanence of some transcendent intention of order. Perhaps grid is the most elemental and persistent attempt in the search for this syntax. As part of this attempt, it deserves consideration having sometimes achieved rhythmized matter.

NOTES:

N1 BORGES, Jorge Luis, *Discussion*, Alianza editorial, Madrid, 1976, pg 108.

N2 In relation to reticular city see article by CAPITEL, Antón. Praise to the reticular city, in *Arquitectura COAM 336*, Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2nd trimester 2004, pg. 112 and following. In relation to grid in Egyptian art the notes by PANOFSKY, Erwin, are interesting in *The Meaning in Visual Arts*, Alianza Forma, Madrid, 1979, pg 82.

N3 Later settled by Alberti in his painting treaty. Many studies can be found on this matter, citing one see the classic by PANOFSKY, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1999, (original title, *Die Perspektiv als*, Leipzig-Berlin, 1927). However, the scepticism shown by Rosalind Krauss is remarkable: from her point of view, the perspective grid actually is not a grid from the structural point of view, KRAUSS, Rosalind E., *Grids in, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985, Alianza Forma, Madrid, 1996, pg 23 and following, 1985). There are many Beauartian lessons in the 18th century based on the grid, on the research about physiological optics in the 20th century and the greater part of the works by the artists of the 20th century: all the cubism, De Stijl, Malevich, Warhol, Mondrian, Jasper Johns, Joseph Cornell, Ad Reinhardt...

N4 For Rosalind E. Krauss the most stable argument of the vanguard is its originality. If vanguard could not but renounce its ancestors, if it could only be an incessant and "absolute self-creation", the real practice of the vanguard was nothing else but recurrence and repetition. And for her, grid was the incarnation of that paradox. See her arguments in KRAUSS, Rosalind E., *Grids*, Op cit., pg 23 and following.

N5 EISENMAN, Peter, *Diagram Diaries*, Thames&Hudson, New York, 2001, (1st edition, Universe, 1999), pg 172.

N6 Annotation on the 12th of October 1986, in Gerhard Richter's diary, cited in ZWEITE, Armin, *The Atlas of pictures, collages and sketches by Gerhard Richter*, in BUCHLOH, B.H.D.; CHEVRIER, J.F.; ZWEITE, A.; ROCHLIZ, R., *Photography and painting in the works of Gerhard Richter: Four essays on the Atlas, Llibres de Recerca, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, Barcelona, 1999, pg. 199. If notes are the places where one pays his debts, I have to say thank you to a Juan Herrerros for mine in relation to Richter.

N7 RICHTER, Gerhard, *Atlas*, Lenbachhaus, Munich, 1989.

N8 Barthes argues, however, how it seems that this zero level of image does not exist; see BARTHES, Roland, *Editorial Siglo XXI*, Buenos Aires, 2003, pg 183.

N9 Op. Cit., BARTHES, pg. 207.

N10 This relation between Pop art, Richter and Herzog and De Meuron has been studied in HÜRZELER, Catherine, *Herzog & De Meuron and Gerhard How to live together Richter's Atlas*, in HERZOG & DE MEURON, *Natural History*, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers, (Philip Ursprung editor), Montreal, 2002, pg. 205.

N11 Op. Cit. HERZOG & DE MEURON, pg 244.

N12 PEGUY, Charles, *Clio*, 1917, cited in DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*, Amorrortu editors, Buenos Aires, 2002, pg. 22.

DE ARRIBA ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA:

REM KOOLHAAS, BIBLIOTECA DE SEATTLE

ROY LICHTENSTEIN, *BROCHAZOS*, 1965

HUGH, FERRISS, *SÓLIDO CAPAZ*, SEGÚN LA LEY DE EDIFICACIÓN DE NUEVA YORK DE 1916

REM KOOLHAAS, BIBLIOTECA DE SEATTLE. DETALLE DEL INTERIOR

HERZOG Y DE MEURON, EDIFICIO PRADA. DETALLE DEL INTERIOR

contenidas en una piel flexible. Una piel que por la pura repetición de su estrategia logra una apariencia unitaria y una rotundidad poética innegable donde todo el discurso se sostiene sobre la práctica del *collage*.

Es innecesario señalar el aire de virtualidad que vuela sobre todas las imágenes de esta obra. Eso parece confirmar de una vez lo accesorio de la construcción para confirmar los efectos finales de la obra. En este caso renderizar es construir.

Efectivamente parece que los compromisos con el lugar de ambos quedan como un eco de esa toma de decisiones sobre la fachada. La biblioteca propone una revalorización de Seattle desde una enriquecedora visión a media altura. Una ciudad gris que vista a través de un velo metálico cobra una riqueza de matices sorprendente. Y se hace desde la trama entendida como vector de exterioridad hacia la ciudad. Prada, por su parte, se engarza con esa tradición del tallado de los sólidos de la normativa de Nueva York en los hermosos dibujos de Ferriss como ejercicio de luces y reflejos.

Curiosamente, las secciones de ambos edificios contienen ciertas similitudes. Prada se deja atravesar por tubos de sección romboidal que contienen almacenes específicos. Tubos ciegos que se perciben como cuerpos extraños atravesando el sólido, como las vetas en un mineral. En la biblioteca encontramos, sin embargo, que son esos cuerpos opacos quienes encierran los usos fuertes. Allí la arquitectura es lo que queda entre esas cajas flotantes y el cerramiento. Es decir, las sobras del espacio.

Qué duda cabe que la tienda de Prada habla de lo sólido y lo opaco y la biblioteca de Seattle lo hace de la transparencia y de lo tejido: sin embargo, lo más interesante desde nuestra perspectiva es que con idéntico sistema desvelan facetas operativas que se abren hacia desarrollos contrarios.

En el transcurso de la modernidad hemos contemplado como la retícula ha oscilado desde su empleo como estructura, a las sugerencias de cierta repetición industrializada, a su invisibilidad aparente, y finalmente, a su capacidad de constituirse en un inquietante y nuevo territorio ornamental.

Con el transcurso de los siglos, tal vez eso sea la prueba más palpable de la permanencia de cierta intención trascendente de orden. Quizá la retícula sea el intento más elemental y persistente en la búsqueda de esa sintaxis. Como parte de ese intento, merece la consideración de haber logrado, en ocasiones, materia ritmada.

